

BOTAÇÃO DE “FIGURÁS” NO GUERREIRO ALAGOANO: UMA “BRI(N)COLAGEM” ARTÍSTICA COGNITIVA

Claudio Antonio Santos da Silva

RESUMO: Os entremeios, bichos, figuras ou “figurás” são pequenas cenas teatrais ou danças, sendo realizado por um artista solo no Guerreiro Alagoano, pelo “botador de figurás”, e por diversos vetores, econômico-político-sociais, não são mais encenados. O seu desaparecimento na apresentação da brincadeira, de acordo com a pesquisa se deve, principalmente, ao encurtamento do tempo de sua encenação. Outro causador de seu sumiço, deve-se ao fato destas práticas e comportamentos espetaculares organizados – os PCHEOs, manter-se com a sua estrutura viva, através da oralidade e pela memória dos mestres, quando estes morrem, levam consigo os seus conhecimentos. O presente estudo situou os entremeios como cenas realizadas por desfigurações, cenas modificadas, quando efetivadas pelos “botadores de figurás” denotadas como uma “bri(n)colagem” artística cognitiva, uma inteligência elaborada em seus saberes locais, usando os etnoartistas de materiais subjetivos disponíveis a eles. As letras de músicas recolhidas e transcritas, contribuíram para que fossem descritos por suas multirreferências, para que possamos assim, visualizar as suas representações. Os entremeios e suas cenas sendo amparados pela bibliografia de Théó Brandão e pela pesquisa de campo, demarcou a execução na brincadeira do Guerreiro Alagoano como cenas curtas decalcadas a partir dos Reisados, alcançando o número de 31 personagens, entremeios, bichos, figuras ou “figurás”, sendo “botados”, montados no Guerreiro de Alagoas. A representação dos entremeios do Guerreiro Alagoano neste estudo, ocorreu por meio de registro documental. Em todos os textos pesquisados sobre a etnografia do Guerreiro Alagoano, sempre são citados os nomes dos entremeios com poucas informações da maneira como eram encenados, o único registro musical, dramático, estético, foi realizado por Théó Brandão, no seu livro: o Reisado Alagoano (2007). As entrevistas para decalcar a encenação dos entremeios foram concedidas com a pesquisa de campo e através dos relatos orais dos brincantes e pesquisadores em Alagoas. Outros bichos, entremeios, ou, “figurás”, foram relatados pelo mestre André Joaquim, “botados”, ou seja, encenados pelo seu “botador de figurás”, no seu grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, assim como, outros “figurás”, ele relatou devido ter presenciado a sua encenação.

Palavras-chave: Guerreiro Alagoano; Entremeios; “Botar Figurás”; Desfiguração; “Bri(n)colagem”

INTRODUÇÃO

O Guerreiro Alagoano surge como uma modificação dos Reisados, e ambos, são folguedos natalinos (BRANDÃO, 2003), originários nos engenhos de açúcar, na zona rural, conseguindo alcance nas cidades de Alagoas, em transição. Também, está demarcado como uma prática espetacular de matriz africana (DUARTE, 1975). O primeiro a fazer o registro, segundo Théo Brandão, o “Auto dos Guerreiros”, como uma junção das três matrizes estéticas: a portuguesa, os Reisados; a africana, os Congos; e a indígena, os Caboclinhos, foi o médico e pesquisador Arthur Ramos (1903-1947).

A transição do Reisado para o Guerreiro Alagoano (VASCONCELOS, 2001), (BRANDÃO, 2003), se deu por volta de 1920 e 1930; e ainda, para Théo Brandão, o Guerreiro Alagoano é uma invenção do vendedor de sururu, o “Preto Patrício”, residente no bairro Fernão Velho, em Maceió, Alagoas. A brincadeira foi criada com referências do livro *Iracema*, de José de Alencar, sendo esta informação dada pelos mestres: Manoel Lourenço, João Grosso, Pedro Mendes e João Inácio, discípulos do “Preto Patrício” (BRANDÃO, Apud Souza, 2019)¹

A sua dramaturgia estrutura-se pelo tema da guerra, a batalha entre dois grupos, os Guerreiros e os Caboclos e a sua encenação possuem quatro momentos, as embaixadas, os etnotextos, que ao serem narrados, vão construindo o desenvolvimento do drama; as peças, músicas cantadas e dançadas; as partes, que são artifícios de maior duração, compostas por peças, embaixadas e diversos personagens, convocados como “figuras”. E ainda, vão aparecendo como intervalos no drama, os entremeios, chamados de curtas representações dramáticas, bichos, figuras ou “figurás”.

A vivência com o Guerreiro Alagoano e os seus “figurás”, os entremeios, pelo artista-pesquisador, iniciou-se no ano de 2000, na cidade de Maceió, Alagoas, atuando como espectador-participante-curioso, no grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. A brincadeira efetivou-se como pesquisa acadêmica no Projeto de Iniciação Científica - PIBIC-CNPq, intitulado: Epistemologia do Corpo na Dança do Guerreiro de Alagoas (SILVA, 2006), sob orientação da profa. Dra. Eloisa Domenici, na Escola de Dança, na Universidade Federal da Bahia, no período de 2005 a 2006.

¹ Segundo a autora, o documento pertence à pasta E 54.2 do acervo etnográfico de Théo Brandão.



Figura 1. Borboleta/Zabelê. Painel Coreográfico. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Márcia Sobral. Ano. 2008

Figura 2. Borboleta/Zabelê. Casarão Barabadá. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Telma Gualberto. Ano. 2015

Figura 3. A Sereia. Painel Coreográfico. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Márcia Sobral. Ano. 2008

Figura 4. A Sereia. Casarão Barabadá. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Telma Gualberto. Ano. 2015

Os resultados iniciais desse estudo, a partir do ano de 2008, até o presente momento, reverberaram no procedimento *work progress*, em solos de dança pessoal, intitulado: Entremeios em Desfigurações. Os solos de dança impulsionaram o início da elaboração da etnometodologia de ensino em dança pessoal, testada no estágio docente com alunos portadores de necessidades especiais e desaguando no trabalho de conclusão do curso de Dança- Licenciatura, Entremeios no Corpo Especial (SILVA, 2009), sob orientação da profa. Dra. Suzana Martins.



Figura 5. O Fúria. Painel Coreográfico. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Márcia Sobral. Ano: 2009

Figura 6. O Fúria. Casarão Barabadá. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Telma Gualberto Ano: 2015.

Figura 7. O Louco. Painel Coreográfico. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Márcia Sobral. Ano: 2009

Figura 8. O Louco. Teatro Gamboa Nova. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Cláudio Manoel. Ano: 2014

O Guerreiro Alagoano e seus “figurás”, os entremeios, com este procedimento de criação das corporalidades em dança pessoal, tornou-se projeto de mestrado com encenação, sob orientação da profa. Dra. Suzana Martins, surgindo a dissertação: O Guerreiro Alagoano, Corpo e Pedagogia Multirreferencial (SILVA, 2015). Dessa maneira, foi aprofundado os estudos etnográficos sobre a brincadeira e a descrição das corporalidades entremeios da Cia Cínica Dança no corpo da dissertação, em paralelo, efetivava-se a apresentação dos solos em espaços culturais, eventos artísticos e acadêmicos (SILVA, 2016).

As corporalidades elaboradas em dança pessoal com os “figurás” pela Cia Cínica Dança, em novas configurações, ocorreram sem o conhecimento da maneira como eram encenados, ou seja, “botados”, no Guerreiro de Alagoas. Nesta direção, os entremeios, ou “figurás”, estão desaparecidos, e atualmente, não são mais encenados pelos “botadores de figurás”, ocorrendo o alcance do jeito que eram “botados os figurás”, encenados na brincadeira, através do estudo doutoral.

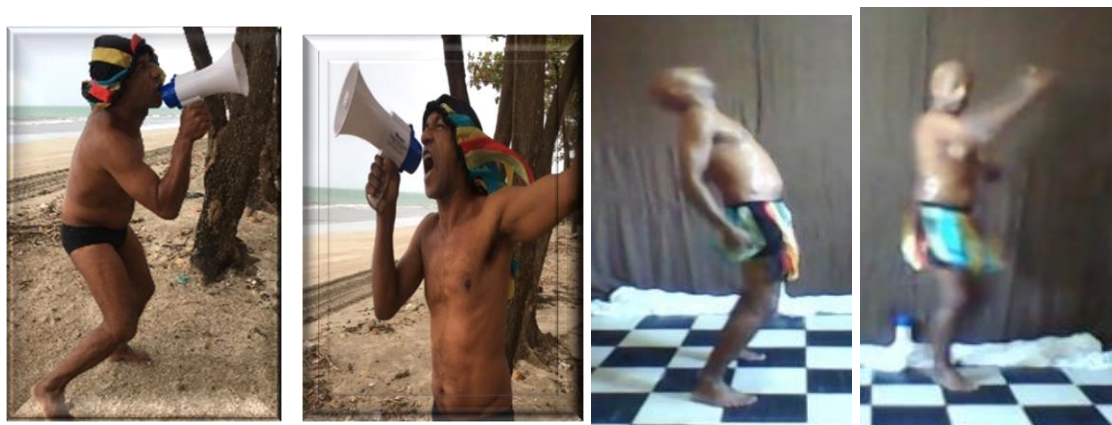


Figura 9 e 10. Contra todas as catequeses! Dizia, O Messias em ensaios de Pandemia. Praia da Pajuçara. Foto: Anderson Barros. Ano: 2020.

Figura 10 Os males do Brasil são: Muito mosquito e pouca saúde! Dizia o Mata Mosquito parodiando Mário de Andrade nos ensaios de Pandemia. Barril da Cia Cínica Danças. Foto e Performer: Cláudio Antônio. Ano 2021.

“Botar Figurás”

Botar, tem por sinônimos: 1. lançar, jogar, atirar; 2. colocar, pôr; 3. vestir; 4. calçar; 5. deitar, estender, estirar; 6. enfiar, introduzir, meter; 7. atrever-se. (BOTAR, 2020). Já, figuras, significa: 1. aparência, forma; 2. aspecto, configuração, feição, feito;

3. aspecto, compleição, constituição, corpo, corporatura, presença, vulto; 4. ilustração; 5. efeito, figuração, impressão (FIGURAS, 2020).

A expressão, “botar figurás”, está demarcada como fala coloquial utilizada pelos etnoartistas, os brincantes, ou, os “botadores de entremeios”, “botar figurás” significa o momento em que eles encenam os “figurás”, as figuras, os bichos, os entremeios, ou, as curtas representações dramáticas.

A encenação dos entremeios na brincadeira possui como fato curioso, a característica de serem cenas criadas pelo referencial de corpo do brincante, o “botador de figurás”, bichos ou figuras. Assim, os entremeios são transportados pela inventividade do “botador” que concebe o personagem modificando ao seu jeito, surgindo por modificação, desfigurados, até novos entremeios.

A desfiguração neste contexto está demarcada pelo termo, “desfigurar a moeda”, do movimento filosófico cínico da Antiguidade, cunhar uma outra moeda, a desfiguração sendo estendida pelo procedimento de criação da Cia Cínica Dança, realizando as corporalidades entremeios, compondo cenas em dança pessoal por multirreferências (ARDOINO, 1998), do artista-pesquisador em imersão com o estudo com o Guerreiro de Alagoas e pelos *etnoartistas*.

Desfigurado é aquilo que foi alvo de desfiguração, o seu aspecto exterior foi alterado, deformado; o que se transformou ganhando traços próprios quando modificados, ou deturpados, feitos de uma outra maneira (DESGURADO, 2020). Aquilo que se conseguiu desfigurar, foi alvo de desfiguração, algo cujo aspecto demudou e criou outro corpo, ou, outras corporalidades. Dessa maneira, os “figurás”, os entremeios, são encenados por desfiguração, principalmente, por serem cenas que faziam parte dos Reisados, Pastoris e Caboclinhos, adaptadas pelos “botadores de figurás” no Guerreiro Alagoano.

A ação de desfigurar, ou, montar os entremeios pelos “botadores de figurás” e pela Cia Cínica Dança, da sua maneira, situam-se como um saber realizado por bricolagem (ARDOINO, 1998); (BORBA, 1997), (LAPASSADE, 1998), uma inteligência automática, tanto do brincante, quanto do pesquisador, ambos, agindo como artistas *bricoleurs*, artesãos do seu próprio corpo.

Neste caminhar, o sujeito artista-pesquisador-professor, atravessado pelo Guerreiro Alagoano, direcionou para alcançar as suas práticas, em suas ações sociais, políticos, culturais, em seus símbolos. As ciências dos etnométodos (GARFINKEL,

2018) e a etnometodologia (COULON, 1995), configurando-se como a ossatura do corpo do estudo, harmonizou a análise das fases dos seus procedimentos envoltos transdisciplinarmente por teorias que se ajustam, reverberando-se como uma bri(n)colagem epistemológica as ações dos métodos.

A “bri(n)colagem” epistemológica está demarcada pelas práticas do autor em educação e artes cênicas, atravessadas pela multirreferencialidade (ARDOINO, 1998); (BORBA, 1997), (LAPASSADE, 1998); pela etnometodologia (COULON, 1995); incorporando a etnocenologia (BIÃO, 2007), e o movimento cínico da Antiguidade (GOULET-GAZET; BRANHAM, 2007), (SLOTERDIJK, 2012), (FOUCAULT, 1990) (ANTISERI; REALE, 1989). Nesta direção, a bri(n)colagem epistemológica, nomeia-se na junção dos termos, epistemologia do corpo brincante (DOMENICI, 2009), e o conceito multirreferencial, bricolagem, (ARDOINO, 1998), (BORBA, 1997), (DERRIDA, 1971), (LEVI-STRAUS, 1986), (LAPASSADE, 1998).

O “corpo brincante”, para Domenici (2009), está sustentando neste estudo, que práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, os PCHEOs (BIÃO, 2007), fixam-se como produtoras de epistemologias locais. São corporalidades possuidoras de expressões, imersas em tecituras imagéticas, e simbólicas de significados (Ibid). Prontamente, a bricolagem, surge com Levi-Strauss (1986), elaborada em suas reflexões antropológicas, em contato com os povos *Cadiuéus*, *Kadiwéu* ou *Mbayá-Guaikurú*, na fronteira com o Paraguai, e os Bororós, no Mato Grosso do Sul, narrada no livro, *Tristes Trópicos*, de 1955, edição francesa, e no livro, *Pensamento Selvagem* (1986).

A bricolagem estendeu-se para incluir padrões característicos do pensamento mitológico, pois, acreditava-se que os povos ditos “primitivos”, nomeavam as coisas de acordo com as suas necessidades, não obedecendo o rigor do pensamento científico. Em relação ao pensamento destes povos indígenas, Levi-Strauss, aferiu em conclusão de avisos, acontecimentos e promoções intelectuais das linguagens, que a maneira de refletir, constituir as imagens e significações no mundo, não tem diferença. Ele provocou, igualmente, o debate para a questão do pensamento corriqueiro, versus o pensamento científico, “nos dois casos, o universo é objeto de pensamento, pelo menos, como meio de satisfazer as necessidades (1986, p.17)”.

A prática científica foi direcionada para desenvolver ações formativas e estar inserida na dupla perspectiva: o conhecimento comum, aliado ao saber científico, como

prática social e histórica (FONSECA, 2008). Nesta perspectiva, o termo bricolagem, direciona para ver, que a maneira de articulação do pensamento “primitivo”, neste caso, das práticas e comportamentos, humanos, espetaculares organizados, os PCHEOs, são configurações de atividades que no plano técnico, poderia ser chamado de “primeira”, elementar, e não primitiva, incivilizada. A perspectiva de Lévi-Strauss, contraria o pensamento homogeneizante das pronunciadas ciências, que se colocam supra, ao modo de pensar desses povos, diminuindo os atributos de articulação de suas inteligências. Para ele, a bricolagem, é a inteligência automática, chegando ao juízo que a classificação das coisas, não é apenas, característica das ciências.

A bricolagem é o jeito como nós, povos, atuamos na natureza, ordenando-a e classificando-a, pois, classificar e analisar, é a base de todo o pensamento, “primitivo” ou “civilizado”. O bricolagem como inteligência automática, como cognitivo do corpo em interação funcional com o ambiente, a inteligência humana em suas diferentes culturas, elaborando as suas práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados – os PCHEOS, por procedimentos estéticos próprios, comuns ao seu ambiente cultural, organizando os seus materiais heteróclitos subjetivos, pelo corpo que bricola, organiza informações e cria.

Para Ardoino, a bricolagem, está definida da seguinte maneira:

A etimologia ensina-nos que, se a acepção atualmente dominante permanece aquela de pouca importância (entendida aí no sentido livre), houve, na passagem de sentido mais técnico (jogos que exigem habilidade, péla, bilhar), outra designação constante de pequenos trabalhos manuais pouco remunerados. As ideias de esperteza e astúcia, ficam aí, geralmente ligadas. Usar de subterfúgios é, contudo, essencialmente ir aqui e lá, eventualmente procurar obter pelo desvio, indiretamente, aquilo que não se pode esperar mais diretamente. (ARDOINO, 1998, p.30)

Para Borba, a bricolagem é “a arte, não importa em qual ciência, (...) parte por parte, da situação que criamos pouco a pouco, e primeiro na imaginação. É a regulação e a adequação em permanência das ações, das coisas, das ferramentas, na construção de um objeto, de uma ideia.” (BORBA, 1997, p. 149).

Os “Figurás” como Objeto ou Entremeios / Entremezes em Trajeto

O léxico da palavra entremeio, na maioria dos dicionários, está grafado com mais frequência no singular, no entanto, para (HOLANDA, 1986, p. 667), entremeio possui três significados: “1. aquilo que está de permeio; intermédio; 2. espaço, ou espaço de tempo entre dois extremos, intervalo; 3. renda ou tira bordada entre duas peças lisas”.

O termo entremez, durante os séculos XIV e XV, começa a ser utilizado nas cortes do ocidente latino, porém, com significados confusos. No conjunto teatral, *foi* batizando muitos aspectos cênicos, obtendo sua importância na concepção da arte teatral brasileira (BIÃO, 2009).

A expressão, entremez, é geradora do léxico entremezes, que culminou na corruptela entremeios, por sua vez, entremezes, deriva do termo francês *entremets*, que *significa*: “pratos do meio de uma refeição que são servidos entre o assado e a sobremesa” (REY, 2009, p. 474,475).

Segundo Moura (2000: 73), há divergências sobre a etimologia da palavra entremez, usada para designar representações teatrais em Portugal, já no século XV: “Alguns dão a palavra como derivada do italiano *intermezzo* [...outros...] do francês *entremets*, ‘prato que se serve entre dois outros [...] um espetáculo que se dava entre os diferentes serviços de um festim’”. Assim, a palavra entremezes poderia ser usada em português, tanto no sentido de entremeios, quanto de entremesas. Bastos (1994: 58), em seu dicionário de referência, informa: “Entremez – Classificação que n’outro tempo se dava às farças (sic) ou comedias (sic) pequenas e jocosas (MOURA 2000: 73; BASTOS, 1994, 58 Apud (BIÃO, 2009, p. 327)

O professor Bião, destaca os entremezes, como:

Considerado frequentemente como gênero menor, de caráter apenas complementar, posto que historicamente associado a divertimentos entre os pratos de um banquete, ou destinado a ser apresentado – entre ou – após – peças do teatro dito sério, o entremez, pode ser classificado como um subconjunto da literatura dramática do gênero cômico, podendo ainda ser identificado ao chamado teatro ligeiro, incluindo, constantemente, números musicais. Vale ainda que se registre que

os entremezes, no mundo lusófono, não se restringem à sua identificação com o teatro de cordel lisboeta, dos séculos XVIII e XIX, podendo ser encontrados, antes e depois destes séculos em contextos diversos. (BIÃO, 2007, p.135)

O atual estado da arte dos entremeios no Guerreiro Alagoano está demarcado pelo itinerário do entremez, como gênero teatral, atrelado historicamente à bibliografia dramática em Portugal e Espanha. Os dramaturgos representativos do momento na Espanha foram: Lope de Rueda (1510–1565), Juan de Timoneda (1518-1520), Pedro Calderon de La Barca (1600–1681), aparecendo ainda, de acordo com (ASCENSIO, 1971), na literatura de Miguel de Cervantes (1547-1616). No Brasil, aportaram nas obras de Martins Pena (1815-1848), segundo (LIMA-NETO, 2020), (LEVIN, 2013) e (SANNAZARO, 2016); nas criações de Arthur de Azevedo (1855-1908), e ainda, (LEVIN, 2008), estão na dramaturgia de Lopes Neto (LOPES NETO, 1976); Também, adentraram pela perspectiva instrumental sonora (BUDASZ, 2008), apoiando a construção de nossa musicalidade.

Os entremezes eram representados em Portugal e Espanha, durante o Século de Ouro Espanhol, no final do século XVI, até o século XVIII. O gênero adquiriu um charme em Espanha e Portugal, nos séculos XVI à XVII, e o seu clímax, foi alcançado como maneira de fazer teatro, apenas, nos séculos XVII e XVIII, ocorrendo a sua decadência, a partir daí.

A trajetória do entremez português, até chegar no Brasil, no início do século XIX, deu-se com a vinda da corte portuguesa, em 1808, reverberando aqui como modos de fazer teatral de Portugal, os entremezes. Versões de comédias e tragédias eram adaptadas no Brasil do vernáculo lisboeta, suas representações eram atravessadas pelos divertimentos ligeiros, ou, pelos entremezes. Para Levin: “(...) é bem possível que Martins Pena, tivesse se utilizado dos referenciais dos entremezes portugueses, para criar suas peças cômicas, como, o Juiz de Paz da Roça, A Família e a Festa da Roça (Idem, p.182).

Os entremezes, de uma certa maneira, foram desfigurados, deformados, redesenhados, modificados em seu trajeto, saindo de Portugal até nós. Budasz, situa que no teatro cômico português, em três atos, no fim do século XVIII e início do século XIX, havia à inclusão de “entremezes e farsas em português, com diálogos falados, modinhas

cantadas e coreografias nacionais” (BUDAZ, 2008, p. 91). Também, ele já falava dos modos de encenações no Brasil por desfiguração:

Já os espetáculos da Companhia Italiana esforçavam se em trazer ao público carioca a ópera italiana no sentido estrito do termo, ou seja, enredos representados em italiano e integralmente postos em música, embora, pelo menos aos olhos de viajantes estrangeiros, estes fossem quase sempre mutilados, estropiados e desfigurados. (BUDASZ, 2008, p. 19).

É neste caminho que o presente estudo demarca o fluxo realizado pelo entremez, enquanto estilo dramático, desembocando na etnografia das danças tradicionais alagoanas, Reisados e Guerreiros (BRANDÃO, 2007), sendo “botados” como entremeios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os entremeios nestas considerações finais foram demarcados como pequenos solos, com cenas teatrais e danças, sendo realizados pelos brincantes do Guerreiro Alagoano, e por diversos vetores, econômico-político-sociais, não são mais encenados. O seu desaparecimento na brincadeira se deve, principalmente, ao encurtamento do tempo de sua encenação. Outro causador de seu sumiço deve-se ao fato das práticas e comportamentos espetaculares organizados – os PCHEOs, manter-se viva através da oralidade, pela memória dos mestres, infelizmente, quando os mestres morrem, levam consigo os seus conhecimentos.

Neste caminhar, a pesquisa situou os entremeios realizados como cenas em desfigurações, modificadas, quando efetivadas pelos “botadores de figurás”, denotadas como uma “bri(n)colagem” artística cognitiva, uma inteligência corporal elaborada por saberes locais, usando os etnoartistas de materiais heteróclitos e subjetivos, disponíveis a eles.

A encenação dos entremeios tem como fato importante, a característica de serem cenas criadas pelo referencial de corpo do “botador de figurás”, o mote principal a considerar é o modo de fazer de cada brincante, neste caso, os entremeios, são

transportados pela inventividade do “botador de figurá”, que concebe o personagem modificando ao seu jeito, surgindo até novos entremeios. Desfigurados ao seu modo, tornaram-se criações diferentes das ocorridas no local da brincadeira, completamente modificadas pelas proposições dos etnoartistas.

Este fator de autonomia na encenação dos entremeios no Guerreiro de Alagoas, foi o estimulador das criações de curtos solos, na linguagem de dança pessoal, trabalho cênico em processo da Cia Cínica Dança. Dessa maneira, os entremeios e o Guerreiro Alagoano, enquanto objeto de investigação, assumiram uma perspectiva pouco explorada no contexto das artes cênicas, pelo fato de sua aparição coexistir num evento de cunho popular, vivenciado no nordeste brasileiro, no Estado de Alagoas, e ainda, situado dentro de um país multifacetado culturalmente, enviesado por referenciais artísticos eurocêntricos.

O presente texto, neste contexto, destaca estas cenas curtas, os “figurás”, os entremeios, como status artísticos, vistos como potenciais estéticos, muito além de meras cenas realizadas dentro da brincadeira. Eles devem ser olhados desvencilhando-se do seu caráter transitório, dotados de estilos e significações, muito além de “costuras” existentes na brincadeira. Neste contexto, a “botação de figurás” está efetivada como uma “bri(n)colagem” artística e cognitiva, e ainda, o seu assunto é atual, permanecendo algo específico e genuíno, tornando o objeto expandido pela tradição, pela memória, pela ancestralidade na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTISERI, G.; REALE, D. **História da Filosofia**. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

ARDOINO, J. **Abordagem Multirreferencial (Plural) das Situações Educativas e Formativas**. 1º. ed. São Carlos: Editora da UFSCAR, 1998.

ASCENSIO, E. **Itinerario del Entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente : Con Cinco Entremeses de D. Francisco de Quevedo**. 2. ed. Madri: Gredos, 1971. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/itinerario-del-entremes-desde-lope-de-rueda-a-quinones-de-benavente-con-cinco-entremeses-de-d-francisco-de-quevedo/>. Acesso em: 18 março 2020.

BIÃO ₁, A. **Um Léxico para a Etnocenologia**: Proposta Preliminar. Salvador: FastDegin Editora, 2007. 79-94 p.

BIÃO ₂, A. BIÃO, Armindo. **As artes do Espetáculo no Brasil Contemporâneo**. Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies. p. 323-345, 2009. ISSN 23. Disponível em:

<https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1266&context>. Acesso em: 17 janeiro 2021.

BORBA, S. D. C. **Multirreferencialidade na Formação do Professor-Pesquisador “da Conformidade à Complexidade**. 1. ed. Maceió: Gráfica PSE, 1997.

BRANDÃO¹, T. **Folguedos Natalinos**. 1. ed. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2003.

BRANDÃO², T. **O Guerreiro. Folguedos Natalinos**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, Museu Théo Brandão, 2003.

BRANDÃO³, T. **O Reisado Alagoano**. 2º. ed. Maceió: EDUFAL. Universidade Federal de Alagoas, 2007.

BUDASZ, R. **Teatro e Música na América Portuguesa**. 2. ed. Curitiba: DeArts-UFPR, 2008.

COULON, A. **Etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 1995.

DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971. 229-249 p. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2017/08/derrida-jacques-a-estrutura-o-signo-e-o-jogo-nas-ciencias-humanas.pdf>. Acesso em: 17 março 2020.

DESFIGURADO. Dicionário Online de Português, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/desfigurado>. Acesso em: 12 fevereiro 2020.

DOMENICI, E. L. **A Pesquisa das Danças Populares Brasileiras: Questões Epistemológicas para as Artes Cênicas**. Cadernos GIPE-CIT, Salvador, p. 0.7-17, 2009.

DUARTE, A. **O Folclore Negro de Alagoas**. Maceió: Departamento de Assuntos Culturais, 1975.

FIGURAS. Dicionário Criativo, 2020. Disponível em: <https://dicionariocriativo.com.br/sinonimos-e-antonimos/figuras>. Acesso em: 12 Dezembro 2020.

FONSECA, D. M. D. **A Pedagogia Científica de Bachelard: Uma Reflexão a Favor da Qualidade da Prática e da Pesquisa Docente**. Centro Universitário de Brasília. Educação e Pesquisa. São Paulo, v. 34, n. 2, p. 361-370, maio/ago 2008.

FOUCAULT, M. **A Coragem da Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GARFINKEL, H. **Estudos em Etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 2018.

GOULET-GAZET, M. O.; BRANHAM, R. B. **Os Cínicos: O Movimento Cínico na Antiguidade**. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. 1º. ed. [S.l.]: Loyola, 2007.

HOLANDA, A. B. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2. ed. [S.l.]: Editora Nova Fronteira, 1986.

LAPASSADE, G. **Da Multirreferencialidade como “Bricolagem. In Multirreferencialidades nas Ciências e na Educação**. São Carlos: EdUFSCar, 1998.

LEVIN¹, O. M. **Teatro de papel – Certa Dramaturgia de Artur Azevedo**. Remate de Males, n. 28, p. 43-52, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br>. Acesso em: 24 Fevereiro 2020.

LEVIN², O. M. **A Rota dos Entremezes: entre Portugal e Brasil**. ArtCultura, Uberlândia, v. 15, p. 181-192, jul.-dez. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29344>. Acesso em: 21 fevereiro 2020.

LEVI-STRAUS, C. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Companhia das Letras, 1986.

LIMA-NETO, L. C. **A Dramaturgia Musical das Comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1838-1874): Companhias, Artistas e Repertórios**. Dossiê Dramaturgia Musical Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB, Brasília, v. 2 e 3, p. 93-119, 2020. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/1b46/64cde2318394855b730ef6e2744498d850ef.pdf>. Acesso em: 15 março 2020.

LOPES NETO, J. S. **Contos Gauchescos**. 9ª. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000121.pdf>. Acesso em: 18 fevereiro 2020.

PÁDUA, E. M. M. D. **Metodologia da Pesquisa: Abordagem Teórico-Prática**. 17. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

REY, A. **Dictionnaire Le Robert Micro**. [S.l.]: Le Robert, 2009.

SANNAZARO, A. R. **Martins Pena um Homem do Teatro na Crítica Literária Brasileira**. Opiniões Revista USP.Br, São Paulo, p. 69-79, 2016. ISSN 08. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/article/download>. Acesso em: 18 Fevereiro 2020.

SILVA¹, C. A. S. D. **Estudo do Corpo na Dança do Guerreiro Alagoano**. Universidade Feral da Bahia. Salvador. 2006.

SILVA², C. A. S. D. **Entremeios no Corpo Especial**. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2009.

SILVA³, C. A. S. D. **O Guerreiro Alagoano: Uma Pedagogia Multirreferencial**. Salvador: Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2015.

SILVA⁴, C. A. S. D. **O Guerreiro Alagoano: Corpo e Pedagogia Multirreferencial**. I Encontro Nacional de Etnocologia.: O Estado da Arte, Salvador, p. 81-83, 2016.

SILVA⁵, Cláudio Antônio Santos da. **"Botar Figurás" e "Desfigurar a Moeda" Entremeios e Formação para a Cena de uma "Cínica" Dança Pessoal**. 320 f. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34665>. Acesso em: 25 fev 2022.

SOUZA, I. F. “**Eu sou alagoano, aonde o Guerreiro mora**” : uma etnografia sobre o compartilhamento de fotografias de Guerreiro do arquivo etnográfico de **Théo Brandão**. Universidade Federal de Alagoas. Maceió, p. 172. 2019.

SLOTERDIJK, P. **Critica Da Razao Cinica**. [S.l.]: Estacao Liberdade., 2012.

VASCONCELOS, T. **Transição: Reisado X Guerreiro**. Boletim Alagoano do Folclore, Maceió/Alagoas, n. Comissão Alagoana de Folclore. Século XXI, 2001. ISSN 1.